



El juego de las trasposiciones.

**Claudio Longhi; *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*,
Pisa, Edizioni ETS , 2006; 194 p. , ISBN 88-467-1286-2.**

Paula Riva

(Universidad de Buenos Aires)

El *Orlando furioso*, poema en versos, escrito por Ludovico Ariosto en el siglo XVI, retoma la historia de Orlando, Paladín de Carlomagno, muerto en la lucha contra los moros en Roncisvalle. Ariosto reelabora el tema enriqueciéndolo con episodios fantásticos y con una gran cantidad de personajes que deben enfrentar vicisitudes varias en la lucha contra los moros. La notable ironía del poema y los sucesivos episodios de carácter amoroso-caballeresco, deleitaban a las damas de la Corte Estense.

En los años 60, el director Luca Ronconi decide adaptar el poema al teatro. Encarga al escritor Eduardo Sanguineti la redacción del libreto que rompía con los esquemas teatrales clásicos por entonces vigentes en Italia. A pesar del gran éxito que obtuvo entre el público, la presentación esta versión del *Orlando* en el *Festival dei due mondi* de Spoleto, en 1969, desencadenó fuertes polémicas entre los críticos.

Claudio Longhi, investigador en disciplinas del espectáculo en la Universidad de Bologna, fue durante muchos años asistente de Luca Ronconi y, por lo tanto, testigo directo del génesis de la elaboración y presentación del *Orlando furioso* teatral. En 2006, publicó un interesante ensayo sobre la puesta del texto en cuestión.

El texto está articulado en cuatro capítulos y una prótasis en la que Longhi analiza las perplejidades del mundo de la crítica en momentos en que se empezaban a comentar los propósitos de Sanguineti-Ronconi de reelaborar el texto





de Ariosto, descomponiendo su unidad en diversos episodios que se representarían simultáneamente en varios escenarios yuxtapuestos. El público, dividido en grupos, debería seguir diversos itinerarios según prefiriera el aspecto grotesco, erótico, épico o fantástico. En la representación se borró así "todo diafragma de separación entre público y actores invadiendo el entero espacio teatral en un *continuum* indistinto de platea y escenario"¹.

Estalla la polémica: que la representación produce dolor de cabeza por el ruido de voces indistintas y simultáneas que impedían escuchar una u otra en particular, que esta reelaboración intelectualista en cuanto a la secuencia temporal, a la larga cansaría al público, etc. Sin embargo, el éxito obligó a algunos críticos a reconocer que el espectáculo despertaba la curiosidad y la adhesión de los espectadores. El éxito del *Orlando* resultó innegable en toda Italia y trascendió sus fronteras, puesto que se presentó en varios países de Europa. En 1970, se estrenó en Nueva York y en Buenos Aires.

Luego de esta gira por América, el *Orlando Furioso* no volvió a ser representado escénicamente por razones económicas, de compromiso de los actores, de dificultades logísticas y, si bien salvo excepciones no originó una corriente de teatro, quedó como un hito en la historia de la escuela teatral italiana de posguerra. Se decidió, sin embargo, encarar una nueva edición del espectáculo para la RAI TV, que obligó a Ronconi a renunciar a dos características específicas de la representación teatral: la simultaneidad y la mezcla de público y actores: resultó otro *Orlando* que, en su nuevo contexto de enunciación, muy poco tiene que ver con su fuente teatral. Además de algunos bocetos de la representación en vivo y escasos testimonios en videos o en grabaciones de radio de esta versión, se conservan los testimonios fragmentarios de los que participaron en la empresa (actores, directores, colaboradores, productores y críticos). Todo esto hizo de la versión del *Orlando* de Ronconi un mito que, como tal, es narrado repetidamente para "encontrar (o fijar) su propia inestable identidad"².

¹ Claudio Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006; pag. 9. Ésta y todas las traducciones de las citas me corresponden.

² Idem; p. 16 .



En la primera parte del capítulo II, Longhi traza sucintamente un panorama del teatro italiano de los años 60, sobre todo a partir de las revueltas juveniles del 68. Hace referencia al desarrollo teatral de esos años en Italia y a las experimentaciones de algunos dramaturgos italianos (Dario Fo, Luca Ronconi, Carmelo Bene, etc), muchas de las cuales fueron recogidas por la revista *Sipario* de 1966, cuyas reseñas implican una encendida proclama a favor de la renovación teatral. Por su parte, los teatros estables (el Piccolo Teatro di Milano, dirigido por Strehler; el Stabile de Turín dirigido por Gian Franco Bosio, y otros) estaban en crisis a causa de la esclerotización de la práctica teatral limitada a representar obras clásicas, con éxito ya asegurado, pero poco interesada en experimentar con nuevas propuestas estéticas. Al final de la puesta de *I giganti della montagna* (1966) de Pirandello dirigido por Giorgio Strehler, un telón metálico destrozaba la carreta de los cómicos: esto es un símbolo de la asfixia que aflige el teatro italiano y que indica el divorcio entre teatro y sociedad.

Escritores de la talla de Alberto Moravia, Dacia Maraini o Pier Paolo Pasolini se dedicaron a escribir obras teatrales. El teatro de y para jóvenes produce "una manera de hacer teatro"³ en la que no deberían existir ni autores, ni directores, ni guión, ni escenario, ni organización; se buscaba "una forma que rompe la división de actores-espectadores, que transforma a los espectadores en actores"⁴. La llegada del Living Theatre a Roma en 1965, la convención teatral de Ivrea en 1967, la visita de Jerzy Grotowsky a Spoleto y las revueltas juveniles del 68, producen un vivaz debate: el sindicato de actores dicta una nueva ley para el teatro, se promueve el asociacionismo teatral (Massimo Castri, Giancarlo Corbelli, Dario Fo etc.) y se proclama el rechazo del texto (Artaud), mientras que Pasolini sostiene que en Italia falta una lengua italiana adecuada para la representación teatral. En todo este entrecruzamiento de diferentes tendencias hace su aparición, en 1969 el *Orlando* dirigido por Luca Ronconi, quien había ya obtenido un gran éxito con *Los lunáticos* de Richardson, interpretada a los gritos, con actores que lucían maquillajes grotescos y con exasperada intensidad física.

³ Claudio Longhi, ob. cit. ; p. 25.

⁴ Ibidem.



En la segunda parte del capítulo, Longhi delinea la trayectoria de Ronconi anterior al *Orlando Furioso*. En contra de la corriente que pretendía la abolición del texto (fundamentalmente Carmelo Bene), Ronconi valoriza el *texto*, pero rechaza lo clásico por convención. Deja de lado obras clásicas y contemporáneas (teatro comprometido, Brecht) y elige a un oscuro autor del 1600 inglés: Toni Richardson y su obra *Los lunáticos*.

Siempre interesado en las diversas manifestaciones del desequilibrio humano, Ronconi halla la clave de la obra de Richardson en la locura. Sin embargo, más que la historia en sí, le interesa cómo funcionaban la trama, el mecanismo teatral, las relaciones culturales y el ambiente en el cual nace la obra. Ronconi apunta sobre todo a una representación objetiva del texto, a la recreación de las estructuras dramáticas. No es un director *crítico*⁵, interesado sólo en la ilustración escénica del texto dramático, sino que prefiere lo formal (crítica rusa), la crítica alemana (relación público-obra de arte): estructuralismo y estética de la recepción, análisis de la organización formal de discurso dramático y la reflexión acerca de la fenomenología receptiva del guión, teniendo presente a Propp. La puesta en escena de *Los lunáticos* sacude al público de la época: las palabras son lanzadas en pedazos y con fuerza, la modulación se transforma un gorgoteo atonal en el cual los sintagmas se yuxtaponen; la gesticulación es frenética.

Longhi analiza luego la concepción de Ronconi acerca de la lengua, del espacio y del tiempo teatral.

La interpretación antinaturalista responde a la protesta contra el teatro burgués. Ronconi trata de representar así la locura y la insuficiencia de la palabra para comunicar, lo que obliga a impulsos físicos desordenados. En las diversas obras dirigidas por Ronconi (*Medida por medida* [1967], *Ricardo III* [1968], *Fedra* de Séneca [1969], etc.) adopta el mismo tipo de expresión con gritos, pausas inesperadas angulosidades, exceso de movimientos, dicción que apunta al corte, a la desorientación, a la somatización y al rechazo de la norma como medida del arte de la actuación. La locura es, pues, para Ronconi, un arma para luchar contra las convenciones de la declamación académica, también criticada por Pasolini que auspiciaba el uso de un italiano tradicional hablado. Por este motivo, Ronconi

⁵ El término es de Longhi. Claudio Longhi, ob. cit.



aprecia la lengua de Sciascia y de Gadda, del quien pone en escena la novela *Quel pasticciaccio brutto di Via Merulana* (1966), dada su preferencia por la "psicopatología del lenguaje cotidiano"⁶.

En lo que se refiere al espacio, Longhi nos refiere la preferencia de Ronconi por los espacios cerrados o por jaulas; es decir, su tendencia a definir el espacio de representación con absoluta libertad respecto a las características del edificio teatral y a sus convenciones (separación entre escenario y platea). Para el director, cada texto necesita un espacio adecuado según su estructura dramática. Su elección del espacio escénico para *Los lunáticos* es el manicomio, espacio cerrado y vejatorio, que se ajusta estructuralmente al tema de la obra. En una entrevista de 1979, Ronconi explicaba su convicción de que "cada texto tiene su espacio... La definición del espacio escénico forma parte de la naturaleza de la estructura dramática del texto que se está representando, no puede ser regida por circunstancias externas"⁷. Para la escenografía de *Ricardo III*, realizada por Mario Ceroli en los jardines del Palacio Real de Turín, se monta un escenario que reproduce la época isabelina, se arman jaulas que pueden transformarse en escaleras; pasarelas y estatuas, laberintos que aluden a los recovecos del poder. Una pared que tapa un escenario le sirve para representar la *Fedra* paralizada. Es decir que las escenografías de los espectáculos Ronconi son acordes a su interés por los "desequilibrados organismos psicológicos"⁸.

En lo que atañe al tiempo, Ronconi prefiere la simultaneidad de las acciones renunciando a la consecuencialidad de las mismas: la acción procede por los episodios y se produce cierta aceleración temporal. Los hechos se presentan al espectador como bloques casi sin relación entre ellos como si fuese una "simultáneo cuadro sinóptico de los cuentos"⁹

Longhi señala además cómo se produce el encuentro cultural entre Eduardo Sanguineti, escritor, y Ronconi dramaturgo a partir de su coincidencia en cuanto a la división en bloques de las obras, recurso ya utilizado por Sanguineti en *El juego*

⁶ Idem ; p. 43.

⁷ Claudio Longhi, ob. cit. ; p. 47.

⁸ Idem, p. 45.

⁹ Idem. p. 47.



de la oca (1967), a la manera de Italo Calvino con su *Castillo de los destinos cruzados*, en el cual la sucesión de cuentos está determinada por la aparición casual de cartas de tarot.

Particularmente interesante es el análisis de Longhi referido a la forma en que Sanguineti escribe el guión teatral a partir del texto original: en el poema, la unidad está dada por el narrador que entrelaza los diferentes episodios, pues no se los puede narrar simultáneamente. Para realizar la simultaneidad narrativa que debería aparecer en escena, los episodios son aislados en historias sincrónicas que pueden ser ubicadas en diferentes ámbitos geográficos de modo que permiten saber qué hace cada personaje en el mismo momento. Sanguineti realiza una selección de episodios eligiendo los de mayor teatralidad y menor dramatismo. Ronconi recibe estos diversos textos y dispondrá la sucesión o simultaneidad de las escenas. Sanguineti mantiene la estrofa ariostesca, modificándola a veces, reduciéndola otras o alterando algunas, pero manteniendo siempre el ritmo del verso. En el caso de la presencia del discurso indirecto en el poema, Sanguineti confía a un personaje involucrado en el episodio el relato del mismo, en primera persona y en el tiempo presente. De este modo, el personaje se describe a sí mismo, ya sea dirigiéndose al público o bien a otro personaje.

Orlando furioso de Sanguineti es un "enmascaramiento"¹⁰ del pre-texto, una poética del "disfraz" para romper con el texto naturalista. El diálogo es reemplazado por "la yuxtaposición sintagmática", por lo cual los parlamentos no exigen respuesta y los puntos de vista se alternan. La octava de Ariosto mimaba los espectáculos propios de la plaza, ya que según Sanguineti "... (la voz) de Ariosto está ligada a un espacio concreto. Hay un público delante de las octavas de Ariosto y una voz que declama, más aún hay una polifonía organizada inmediatamente en el texto"¹¹. La forma de actuación de los personajes en el teatro remeda a los *cantastorie* populares, sobre cuya posición Ariosto mismo ya había basado su poema. La yuxtaposición de los episodios ya estaba en germen en Ariosto, quien los desarmaba en distintas partes y los recombinaba como un rompecabezas: era ya

¹⁰ El término es de Longhi (*mascheratura*) ob. cit. ; p. 63, 64.

¹¹ Idem ; p. 72 .



una obra abierta a expansiones múltiples. Esta estructura le permitió a Sanguineti-Ronconi reorganizar teatralmente el texto a partir de núcleos del relato, rompiendo la tradición de la cronología lineal de la historia. Cada episodio se convierte así en un mundo cerrado y es el espectador quien debe reescribir la historia. Esta estructura teatral evoca en el público la idea del laberinto. La estructura rompía todas las convenciones del relato tradicional, excavando en materiales originales y reinventándolos en forma paródica. Dice Sanguineti:

En realidad el *Furioso* dramatizado terminaba por transformarse en el equivalente de una *anti-novela*, es decir un conjunto de materiales que eran ofrecidos a los espectadores no según una idea de peripecia compacta y unitaria, sino según una trama capaz de evocar la idea de laberinto – y el laberinto es de por sí una imagen que yo amo mucho ¹².

Los personajes, como el propio Orlando ariostesco, no presentan espesor psicológico: su *depsicologización*¹³ y el uso de la primera persona para autonarrarse con gesto brechtiano tienden a producir extrañamiento y, al desaparecer las introspecciones, se pone en evidencia el bagaje histórico cultural del poema ariostesco. Desde el punto de vista social, la trasposición de Sanguineti intenta reflejar subrepticamente “la realidad laberíntica privada de un orden inteligente” propia de los cambios que se verifican en la sociedad italiana de los años 60 en los cuales el triunfo del capitalismo modifica el sistema tradicional de los valores de la clase media.

En el capítulo IV, Longhi analiza las dificultades que implicó la transposición del *Orlando furioso* teatral a la TV (cinco episodios emitidos el 16 y 23 de febrero, y los días 2, 9, 16 de marzo de 1975) y las diferencias sustanciales entre ambas formas de representación. En teatro, Ronconi había organizado una serie de escenarios separados entre los cuales podía pasar el público (en el texto de Longhi se reproducen fotografías y bocetos): en algunos casos se trataba de jaulas y construcciones móviles. Algunos de estos carros sostenían plataformas y otros una

¹² Claudio Longhi, ob. cit. ; p. 87

¹³ Idem., ; p. 70, 71, 87



caracterización escenográfica. Algunos elementos eran realizados mediante máquinas que podían moverse (el hipogrifo, la orca marina, etc.) y, por fin, un laberinto. No existían telones y los actores aparecían repentinamente. En cada escenario o carro se representaban simultáneamente diversas acciones.

En segundo lugar, la forma de actuación era estentórea, violenta, ya que, según Ronconi, la violencia de la pasión lleva hacia la locura; había violencia en el habla y gran despliegue de energía física. Actores jóvenes de ese momento (ahora ya reconocidos actores de la escena italiana) se prestaron con gran entusiasmo para este experimento. El barullo resultante de las simultáneas desorientaba al público, en la medida en que provocaba la impresión de estar dentro de un animal imaginario. Se produce un gran dinamismo por "la ruptura del espacio unitario de la representación y consiguientemente la desestructuración del paradigma unitario"¹⁴ La ironía de Ariosto se reproduce en la versión teatral mediante el aspecto de juego de toda la representación.

En el *Orlando*, la maquinaria teatral está a la vista. Se trata de un espectáculo para ser *vivido*, ya que propone la integración del espectador: el público participa activamente, se compromete con el juego escénico y, por consiguiente, si lo acepta elegirá, libremente, una manera de jugar. Ronconi, que deseaba crear un espectáculo en el cual el espectador pudiera perderse, podía observar la reacción del público frente a un espectáculo no convencional, estructurado en torno de la simultaneidad, de los episodios que el espectador podía observar en un itinerario libremente elegido. Ronconi consideraba que aún en un espectáculo tradicional el espectador tiene una percepción discontinua del mismo "fruto de un montaje subjetivo y discontinuo"¹⁵ y, por consiguiente, su *Orlando* ofrece una "apertura a las posibilidades perceptivas de los espectadores"¹⁶.

La adaptación a la televisión, TV que se realizó luego de diversas vicisitudes, implicó varios cambios. Los episodios se representan aisladamente en bloques cerrados. De la representación teatral se mantiene el relato en primera persona; Ronconi presenta algunos pasajes suprimidos en el Ariosto teatral y suprime otros,

¹⁴ Claudio Longhi, ob. cit. ; p. 121.

¹⁵ Idem; p. 128.

¹⁶ Idem; p. 129 .



poco adecuados para la representación televisiva. En ésta se podía apreciar casi todo el poema, a diferencia del teatral que se interrumpe con el viaje de Astolfo a la luna. Las interrupciones entre un episodio y otro permitirían dilatar potencialmente al infinito las posibilidades del relato.

En la medida en que la pantalla impedía la eliminación de la barrera platea-escenario, resultaba imposible la simultaneidad y la participación del público. Como el espectáculo se volvía así para ser visto, observado a la distancia, y no vivido, Ronconi, sin la colaboración de Sanguineti, lo transforma en una especie de representación cortesana, realizada en interiores y con cambios de escena visibles que, si bien pierde el aspecto de lo prodigioso, mantiene el de la ironía.

Las filmaciones se realizaron sin solución de continuidad en el Palacio Farnese de Caprarola, en sus parques, en las Termas de Caracalla y en la Iglesia de Santa María in Cosmedín de Roma. Se utilizó también el teatro de madera Farnesio de Parma. Algunos escenarios se pintaron y lo concreto se transformó en fantasía, manteniendo el juego irónico. Dado que el espectador de televisión está situado espacialmente como frente a un cuadro, Ronconi puso gran cuidado en la reproducción fiel de los elementos: los caballos no eran máquinas, sino estatuas ecuestres, los animales fantásticos (la orca y el hipógrifo) se basaron en el imaginario renacentista. El vestuario reproducía con lujo de detalles los trajes renacentistas y fueron realizados por Pier Luigi Pizzi, formado en la escuela de Luchino Visconti.

En cuanto a la forma de actuación de los actores, se mantiene la del Orlando teatral (polifonía, respeto por la escansión del verso, ausencia de psicologismo). Sin embargo, por la ausencia del público, los actores presentan un mayor equilibrio en el recitado.

La primera televisación fue en blanco y negro y sólo en 1988, cuando ya había llegado el sistema cromático, pudo apreciarse el espectáculo en todo su colorido.

También esta versión teatral produjo polémicas. Ronconi debió inventar nuevas leyes para la transcodificación de la obra a la TV, adelantándose a la discusión y reflexión multimedial entre el lenguaje de la TV, del cine y del teatro.

Fue precursor en este sentido, ya que luego del *Orlando Furioso*, comenzará en Italia la posvanguardia y el teatro se orientará hacia la escena electrónica.

El profundo análisis del *Orlando* que realiza Longhi se completa con la reproducción del reparto del espectáculo, con el orden de sucesión de los episodios representados y con fotos del ámbito donde se representó la obra. Se añade a todo ello una antología de textos críticos y una cronología de la vida y obra de Luca Ronconi. Una amplia bibliografía permite al lector interesado en el tema, hallar textos de diferentes autores, con el fin de ahondar en la materia en cuestión.

paulariva@ymail.com

Palabras clave: Longhi- Ronconi-. Sanguineti- Orlando Furioso

Keywords: Longhi- Ronconi-. Sanguineti- Orlando Furioso